

GENIAL UND SELTEN

Die Kammermusik von Max Bruch



Christian Starke

„Max Bruchs Erstes Violinkonzert verdient den großen Erfolg, den es immer hatte, ganz und gar. Niemand, der es zu schätzen weiß, kann auch nur einen Augenblick lang glauben, daß sein Komponist nichts anderes geschrieben hat, das den gleichen Erfolg verdient hätte.“ Dieser Ausspruch des berühmten englischen Musikwissenschaftlers Donald Francis Tovey offenbart das ganze Dilemma von Max Bruchs Leben und Werk. Selten wurde ein Komponist so auf ein Werk reduziert wie er. Zwar sichert ihm sein berühmtes Violinkonzert in g-Moll op. 26 bis heute einen Platz in den Musikgeschichtsbüchern. Was ist aber mit den vielen Chorwerken, die ihn zu Lebzeiten zum erfolgreichsten Chorkomponisten machten? Noch weniger bekannt ist seine Kammermusik, was sicher auch daran liegt, dass sie nur eine Nebenrolle in seinem umfangreichen Werk einnimmt. Zu seinem 175. Geburtstag wollen wir gemeinsam einen Blick darauf werfen.

Max Bruch galt schon in jüngsten Jahren als Wunderkind, eigentlich kein Wunder, war seine Mutter doch eine ausgebildete Sängerin, deren Brüder eine Musikalien- und Instrumentenhandlung führten und seinerzeit mit ihrem Vater die Kölner Musikalische Gesellschaft gegründet hatten. Dabei zeigte der kleine Max zunächst mehr Talent für Malerei, legte aber bereits mit neun Jahren, zum Geburtstag seiner Mutter, seine erste Komposition vor. Sein erster geregelter musiktheoretischer Unterricht bei Heinrich Breidenstein löste einen kreativen Schub bei ihm aus. Allerdings sind nahezu alle dieser frühesten Werke Bruchs verschollen. Allein das möglicherweise zum 100. Geburtstag Johann Wolfgang von Goethes komponierte **Septett** (es trägt das Datum 28. August 1849) hat die Zeiten überlebt und zeigt, bei leicht anderer Besetzung – eine zweite Violine statt der Viola –, in seinem serenadenhaften Charakter eine deutliche Anlehnung an das Septett Beethovens mit direkten Bezügen zum Beispiel beim Thema des letzten Satzes oder der Dreiklangsmotivik im Scherzo (Allegro). Die Unbeholfenheit des gerade Elfjährigen fällt vor allem bei der Instrumentation auf, wenn Bruch alle Instrumente gleichberechtigt einsetzt, ungeachtet eventueller Schwierigkeiten für das betreffende Instrument, so dass die Partie des Horns besonders schwer geraten ist. Man merkt Bruch die Musizierfreude und die Lust am Ausprobieren in diesem Septett an, auch wenn dabei nicht alles gelingt, der Satz oft viel zu dick wird, einige Stellen sehr einfach gebaut sind und der Finalsatz doch einige Längen aufweist. Immerhin weckten diese Jugendkompositionen das Interesse von Ferdinand Hiller, der ihn zunächst privat und später, finanziert durch ein Stipendium der Frankfurter „Mozart-Stiftung“, am Konservatorium in Köln unterrichtete. Die von Christopher Fifield in seiner Biografie über Max Bruch zusammengestellte Werkliste verzeichnet für diese Unterrichtszeit bei Hiller eine ganze Reihe von Kammermusikwerken: mindestens drei Klaviertrios und ein Klavierquintett, die aber genauso verschollen sind wie ein Streichquartett und eine Cello-sonate, die er anschließend auf seinen Reisen durch Europa komponierte. Schon früh verbreitete sich sein Erfolg auch in der Presse wie der Niederrheinischen Musikzeitung, die 1854 urteilte: *„Der bei weitem größte Teil [von Bruchs Kompositionen] [...] verrät nicht nur in Einzelheiten, sondern sehr häufig auch schon in ganzen Musikstücken eine von jenen musikalischen Ausnahme-Naturen, welche das meiste, was sie brauchen, als Himmelsgabe mitgebracht haben.“*

Bei seinen Reisen erwies sich vor allem ein Aufenthalt in Leipzig als sehr erfolgreich, denn einerseits konnte er für erste Kompositionen Verleger finden und andererseits hatte er Gelegenheit, diese mit den besten Musikern seiner Zeit in Konzerten zu spielen, zum Beispiel sein **Klaviertrio op. 5** gemeinsam mit Ferdinand David und Friedrich Grützmacher, dem er das bereits einige Jahre vorher entstandene Werk anlässlich seiner Drucklegung widmete. Das in seiner Instrumentenbehandlung an Brahms op. 8 erinnernde Trio mit seinem langsamen, direkt in den schnelleren Mittelsatz übergehenden Kopfsatz konnte die Kritiker jedoch nicht ganz überzeugen:

„Dem Eindruck des ersten Satzes, der übrigens recht schöne Stellen enthält, schadete es offenbar, daß die Zu-

hörer gar nicht wußten, was sie daraus machen sollten, indem ein Anfangssatz in so langsamem Tempo und solcher Ausdehnung als erster, also Hauptsatz eines Trio's etwas Unerwartetes war.“ Von ganz anderem Kaliber sind seine einzigen beiden überlieferten Streichquartette, die ebenfalls in Leipzig entstanden, dort uraufgeführt und sofort verlegt wurden. Vor allem das **erste Streichquartett in c-Moll op. 9** des gerade mal Achtzehnjährigen ist ein wahrer Geniestreich, der öfter in den Konzertsälen zu hören sein sollte. Ein Solo der ersten Geige steigert sich am Anfang zu einem dramatischen Kopfsatz, in dessen Zentrum ein rasantes Fugato steht. Der langsame zweite Satz ist ein Strom von melodischen Einfällen. Anschließend leitet ein rhythmisch vertracktes Scherzo zu einem Schlusssatz über, der schon fast orchestrale klangliche Dimensionen erreicht. Der orchestrale Charakter ist im 1860 entstandenen **zweiten Streichquartett op. 10** in der unangenehm zu spielenden Tonart **E-Dur** noch ausgeprägter. In allen Sätzen gibt es wieder wunderschöne Momente. Durch die Verwendung von überwiegend sehr kurzen Motivfloskeln wirkt das Werk aber oft ein bisschen monoton. Auch Bruch stand ihm kritisch gegenüber und äußerte sich etwa zehn Jahre nach der Komposition so: *„Die Erfindung erscheint mir im II. nicht schlecht, auch die Form macht sich schön, aber es ist sehr unpraktisch, schwer, und hat durchweg zu viel Doppelgriffe.“*

Für lange Zeit war's das dann aber auch erst einmal mit der Kammermusik. Nach einem Semester als Student an der Universität Bonn, wo er seine Allgemeinbildung in Philosophie, Architektur und Kunst erweitern wollte, machte er sich als Musiklehrer selbständig, konnte sich Dank der Unterstützung seiner Cousine Bertha Krupp aber überwiegend der Komposition seiner ersten großen Bühnenwerke widmen. So brachten ihm die Erfolge mit der Oper „Loreley“ und der Kantate „Frithjof“ nicht nur ersten materiellen Wohlstand, sondern auch internationale Berühmtheit. Mit „Frithjof“ startete er auch eine erfolgreiche Karriere als Dirigent vor allem eigener Werke. Es folgten weitere große Chorwerke wie „Das Lied von der Glocke“, „Arminius“ oder „Odysseus“, die Bruch zeitweise auf der Berühmtheitsskala an seinem großen Zeitgenossen Johannes Brahms vorbeiziehen ließen, bis dieser ihn mit der Komposition seiner Sinfonien und des Violinkonzertes wieder verdrängen konnte. Vor allem der Erfolg von Brahms' Violinkonzert schmerzte Bruch sehr, konnten seine dem berühmten g-Moll-Violinkonzert folgenden Werke, die für die berühmten Geiger Joseph Joachim und Pablo de Sarasate entstanden, nicht an die Erfolge des Erstlings anknüpfen, was Bruch aber nicht immer wahrhaben wollte: *„Da ich nun – wie überall anerkannt – als Komponist für die Geigen in unserer Zeit keinen eigentlichen Konkurrenten habe ...“* Mit seinem konservativen Stil und als streitbare Natur setzte sich Bruch im Streit mit den „Neudeutschen“ früh an die Spitze der *„Partei des vernünftigen Fortschritts“*, wie er sie nannte, und urteilte so über Wagner: *„Ein genialer Mann, der mit großer Energie und außerordentlichem Talent nach unzweifelhaft falschen Zielen strebt.“* Auch das Verhältnis zu Johannes Brahms, dessen Werke er sehr bewunderte, dem er aber seinen Erfolg neidete und mit dem er charakterlich nicht zusammenpasste, konnte er erst im Alter wieder objektiver betrachten:

KOMPONISTEN

„Brahms war aus verschiedenen Gründen ein weit größerer Komponist als ich. Vor allem war er von stärkerer Originalität. [...] Ein weiterer Umstand, der gegen mich sprach, war meine wirtschaftliche Lage. Ich hatte eine Familie zu ernähren und für die Ausbildung der Kinder zu sorgen. Ich mußte mit meinen Kompositionen Geld verdienen. Ich war deshalb gezwungen, gefällige und leicht verständliche Werke zu schreiben. [...] Ich schrieb immer gute Musik, aber solche, die leicht abzusetzen war.“ Bruch hatte 1881 die Sängerin Clara Tuceck geheiratet, die ihm vier Kinder schenkte. Zu den „gefälligen Werken, die leicht abzusetzen waren“, gehören die **Schwedischen Tänze op. 63** und die **Lieder und Tänze nach russischen und schwedischen Volksmelodien op. 79** für Violine und Klavier sowie die **vier Stücke op. 70** für Cello und Klavier. Bruch bediente hier nach dem Modell der ungarischen Tänze von Brahms die Wünsche seines Verlegers Simrock – seit 1869 wurden seine Werke dort exklusiv gedruckt – nach einfachen Stücken mit einer Verbindung zu Volkslied und Volksmusik. Und ebenfalls zur besseren Verkäuflichkeit fertigte er gleich mehrere Fassungen dieser Werke an. So gibt es die Schwedischen Tänze neben der Originalbesetzung auch noch mit Orchesterbegleitung, in zwei- und vierhändigen Klavierversionen und in einer Abschrift für Klarinette und Klavier. Das nennt man Geschäftssinn! Erstaunlich ist, dass der Pianist Bruch selbst zum Geldverdienen keine weiteren reinen Klavierwerke schrieb, passte doch „das unmelodische Tastending“ oder der „öde Klapperkasten“, wie er das Klavier nannte, nicht zu seinem melodiebetonten Kompositionsstil, anders als die Streichinstrumente, „weil die Geige eine Melodie besser singen kann als ein Klavier, und die Melodie ist die Seele der Musik.“ Waren es bei den Geigenwerken vor allem Joseph Joachim und Pablo de Sarasate, die ihn zu Kompositionen anregten, so war es beim Cello Robert Hausmann, der auch Brahms F-Dur-Sonate und sein Doppelkonzert mit uraufgeführt hatte, und für den nicht nur das berühmte „Kol Nidrei“ und andere Werke mit Orchester entstanden, sondern auch die vier kleinen Stücke op. 70, bei denen Bruch Melodien aus Finnland, Schottland und Schweden verarbeitete und im ersten eine Komposition seines Sohnes Max Felix plagiierte. Max Felix Bruch hatte das musikalische Talent von seinem Vater geerbt und war ein tüchtiger Klarinettist geworden und leitete verschiedene Chöre. Für ihn komponierte Bruch 1908 auch sein nächstes richtiges Kammermusikwerk, die **acht Stücke für Klarinette, Viola und Klavier op. 83**, die auch wieder in zahlreichen anderen Instrumentierungen existieren. Während andere Komponisten in dieser Zeit mit Atonalität experimentierten, schuf Bruch acht Charakterstücke, die nicht besser als mit „Klangschönheit um ihrer selbst willen“ beschrieben werden können. Aus dem Briefwechsel mit seinem Verleger Simrock geht hervor, dass drei der Stücke eigentlich mit Harfe gedacht waren, wobei die Manuskripte hierzu verloren gegangen sind und wir somit nur spekulieren können, um welche Stücke es sich dabei handelte. Die weichen Klangcharak-



tere von Klarinette und Bratsche eignen sich hervorragend für Bruchs sehnsuchtsvolle Stimmungsbilder und machen die Stücke zu kleinen Perlen der Kammermusik.

Genau genommen hatte er allerdings schon vorher wieder ein Kammermusikwerk geschrieben, das allerdings nicht den Weg in seinen offiziellen Werkkatalog fand. Während seines dreijährigen Engagements als Musikdirektor in Liverpool (1880–83) hatte er für den be-

geisterten Amateur-Kammermusiker Andrew Kurtz ein **Klavierquintett in g-Moll** begonnen, ohne es allerdings vor seiner Abreise fertig zu stellen. „Uns allen liegt sehr an der Vollständigung des Werkes – das wir, weil es unvollständig ist und wir jede Woche auf den Erhalt des Endes des letzten Satzes hoffen, nur selten spielen.“ Erst diese Aufforderung aus Liverpool veranlasste Bruch, dem letzten Satz einen fulminanten Schluss hinzuzufügen. Da das Quintett für Amateure komponiert ist und Bruch offensichtlich die Fähigkeiten der Streicher nicht einschätzen konnte, sind alle Parts sehr einfach gehalten. Geschickt erschafft Bruch mit Klangflächen und modalen Klangverbindungen in den ersten beiden Sätzen meditative Stimmungsbilder und steigert die anderen beiden Sätze mit orchestralen Mitteln zu einem effektvollen Schluss. Ein Stück für die Hausmusik, das sein Verleger sicher auch gut hätte verkaufen können, nur wurde das Werk erstmals 1989 veröffentlicht.

Warum Bruch am Ende seines Lebens noch einmal zur Kammermusik zurückkehrte, bleibt Spekulation. Der zum Teil extrem virtuose Part der ersten Violine in seinen beiden **Streichquintetten in a-Moll und Es-Dur** und in seinem **Streichquintett in B-Dur** weist darauf hin, dass sie womöglich auf Anregung des Geigers Willy Hess entstanden, der seit 1910 an der Berliner Musikhochschule lehrte, an der auch Bruch von 1891 bis 1912 eine Kompositionsklasse leitete, und der das a-Moll-Quintett wohl als eine Art Gedenkmusik nach Bruchs Tod einmalig mit seinen Schülern aufführte. Anschließend begann eine Odyssee der Werke, deren Einzelheiten noch lange nicht geklärt sind. Zunächst wanderten die Manuskripte nach Bruchs Tod in die Hände des Verlegers Rudolf Eichmann. Die Autographe der Quintette sind seitdem verschollen, nur das Oktett tauchte in den 1990er Jahren in der Österreichischen Nationalbibliothek wieder auf. Von den Quintetten hat sich „nur“ eine Abschrift von der Hand Margarethe Bruchs, der Schwiegertochter des Komponisten, erhalten. Im Oktober 1937 plante die BBC in London eine „Uraufführung“ eines der beiden Quintette. Dafür spielte das Schwiller Quintett beide Werke aus diesen Abschriften durch und notierte die Spielzeiten für die eventuelle Sendung. Zur Sendung wurde das a-Moll-Quintett ausgewählt, das wohl am 6. Oktober 1937 live über den Äther ging. Während die Noten des a-Moll-Quintetts in den 90er Jahren im Archiv der BBC wiederentdeckt wurden, landete das Quintett in Es-Dur bei einem privaten Sammler, der es 2006 bei Sotheby's an den Henle-Verlag versteigerte. Eine öffentliche Uraufführung erlebte das Es-Dur-Werk schließlich erst 2008 durch

KOMPONISTEN

das Henschel Quartett, das es wenige Tage zuvor in München bereits aufgenommen hatte. Beide Quintette verarbeiten viel thematisches Material aus anderen älteren Werken Bruchs. Bruch war inzwischen ein schwer kranker Mann, dessen Weltbild durch den Ersten Weltkrieg in die Brüche gegangen war, der innerhalb kurzer Zeit seine Frau, seine Schwester und seinen liebsten Sohn Hans verloren hatte und nach dem Tod von Brahms und Friedrich Gernsheim als letzter „Konservativer“ zunehmend künstlerisch isoliert war. „Nur die Kunst tröstet mich in allen Finsternissen dieser Zeit“, schrieb er in einem der zahlreichen überlieferten Briefe aus dieser Zeit. Wie so viele Komponisten suchte er sich seinen eigenen Rückzugsort in der Kammermusik und erschuf sich dort noch einmal seine heile romantische Welt mit musikalischen Motiven, die ihm sehr am Herzen lagen; Musik aus einer anderen, längst vergangenen Zeit mit Anklängen an seine Vorbilder Schumann und Mendelssohn, unter Verwendung von Volksliedern, vor allem im a-Moll-Quintett meisterhaft geschrieben.

Am 20. Oktober 1920 starb Max Bruch und die musikalische Welt hatte ihn trotz seiner zahlreichen Ehrungen wie der Ehrendoktorwürden der Universitäten von Cambridge und Berlin, unzähliger Ehrenmitgliedschaften und Orden schon fast vergessen, oder wie es Donald Tovey ausdrückte: „Als Max Bruch [...] starb, waren viele überrascht, dass er so lange gelebt hatte.“ Bruch hatte dies schon einige Jahre vorher geahnt, als er in einem Interview sagte: „Brahms ist zehn Jahre tot [...]. Ich sage jedoch voraus, daß er im Laufe der Zeit immer mehr geschätzt werden wird, während die meisten meiner Werke nach und nach in Vergessenheit geraten.“

Immerhin verdanken wir Bruchs Popularität zu Lebzeiten und seinem Exklusivvertrag mit dem Verlag Simrock, dass alle seine offiziellen Werke auch gedruckt wurden und heute in den großen Bibliotheken noch erhältlich sind oder längst ihren Weg ins Internet gefunden haben. Daneben gibt es von allen Kammermusikwerken inzwischen auch Neuausgaben bei Musikverlagen wie Benjamin, Wollenweber oder Henle.

Auf dem CD-Markt fristet seine Kammermusik allerdings noch ein Schattendasein. Nicht alle Werke liegen in so mustergültigen Einspielungen vor wie das a-Moll-Quintett mit Vadim Gluzman und seinen Freunden (BIS 1852), bei dem man vor dem beeindruckenden virtuoseren Spiel Gluzmans nur den Hut ziehen kann. Beim Label cpo sind zwei CDs mit Kammermusikwerken Bruchs erschienen. Während die Aufnahme der Quartette durch das Mannheimer Streichquartett (cpo 999 460-2) durchaus Referenzcharakter besitzt und die einzige Alternative mit dem Quartetto Academica (Dynamic 8024) in Sachen Quartettklang und instrumentaltexnischer und interpretatorischer Qualität deutlich aussticht, kommt vor allem die Interpretation des Quintetts a-Moll mit dem Ensemble Ulf Hoelscher (cpo 999 451-2) bei weitem nicht an die Darbietung Gluzmans heran. Dafür erhält man hier eine wunderbar feinsinnige Darstellung des Klavierquintetts und die neben der Einspielung mit dem Kodaly und Auer Quartet (Naxos 8.557270) derzeit überzeugendste Version des Streichoktetts, an die die gerade mit den Tharice Virtuosi (claves 50-12070) erschienene Alternative wegen Mängeln bei Intonation und Zusammenspiel leider nicht herankommt. Alternativlos, aber überzeugend ist die Aufnahme des Quintetts in Es-Dur

durch das Henschel Quartett (Neos 30901). Vom frühen Septett gibt es zwar eine alte Referenzeinspielung mit dem Consortium Classicum und Dieter Klöcker, die heute kaum noch erhältlich sein dürfte; die spritzige Interpretation des Werks durch das Octuor de France (Calliope 1103) ist aber eine mehr als ebenbürtige Alternative. Nicht mehr als eine ungefähre Klangvorstellung vermittelt dagegen die klanglich zerfallende und interpretatorisch unerträglich hausbackene Interpretation des Klaviertrios durch das Göbel Trio Berlin (Thorofon CTH2002). Während die Werke für Violine oder Cello und Klavier noch auf eine Aufnahme warten, liegen die acht Stücke op. 83 in zahlreichen Aufnahmen und Besetzungsvarianten vor. So klingt die hohe Lage des Cellos in der Einspielung mit Musikern des Amici Ensembles (Naxos 8.557347) leider viel weniger weich und innig als in der originalen Bratschenversion. Und Dieter Klöckers Version (Bayer Records 100 060) wirkt mit ihren extrem langsamen Tempi eher altbacken, aber immerhin bietet diese CD noch eine Klarinettenversion der Schwedischen Tänze. Mehr musikalischen Fluss erreicht bei den acht Stücken Gilles Swierc zusammen mit Eszter Biro und Marika Hofmeyr (BNL 112856). Dieses Trio musiziert fein abgestuft von innigstem Pianoklang bis zum romantischen Klangrausch. Und wenn man diesen sehnsüchtigen Klarinettenklang im Ohr hat, ist eine Version mit Flöte von Anfang an unbefriedigend (Thorofon CTH2079).

Bezeichnend für die heutige Einschätzung von Bruchs Werk ist auch die Tatsache, dass es derzeit nur eine einzige deutschsprachige Biografie über ihn gibt. Deren Autor Christopher Fifield ist wahrscheinlich der momentan größte Experte, was das Leben und Wirken Bruchs angeht, und ihm ist es auch zu verdanken, dass die späten Kammermusikwerke wiederentdeckt wurden. „Seine Musik spiegelt seine Ausbildung wider. Sie ist korrekt im akademischen Sinn, das heißt, sie folgt konventionellen Formen und Anlagen, ist gewandt instrumentiert oder orchestriert [...], harmonisch vorsichtig und melodisch stark. Sie beleidigt niemanden, aber genausowenig weckt sie Begeisterung.“ Wenn er sein Buch „Max Bruch“ mit dieser Einschätzung schließt, betrifft das sicher einen Großteil von Bruchs Chorwerken. Einzelne Kammermusikwerke wie das Quartett op. 9, die acht Stücke op. 83 oder das a-Moll-Quintett sind jedoch Perlen der Kammermusik, die wiederzuentdecken sich wirklich lohnt.

Lesetipp

Christopher Fifield
Max Bruch; Biographie eines Komponisten; Schweizer Verlagshaus, Zürich, 1990

Empfohlene CDs:

Streichquartette opp. 9 & 10
Mannheimer Streichquartett
cpo 999 460-2 (Vertrieb: jpc)

Acht Stücke op. 83
G. Swierc, E. Biro, M. Hofmeyr
BNL 112856
Oktett op. posth.

Kodaly Quartet, Auer Quartet
Naxos 8.557270

Streichquintett a-Moll
V. Gluzman & Friends
BIS Records SACD 1852 (Vertrieb:
Klassik Center)

Septett op. posth.
Octuor de France
Calliope 1103 (Vertrieb: Klassik Center)